

Auteurs: Rubin, Christophe.

Titre: Le rap et la transe: polyrythmie et possession.

Source:

La publication est faite avec l'aimable autorisation de l'auteur.

Christophe RUBIN

LE RAP ET LA TRANSE : POLYRYTHMIE ET POSSESSION

1. Identité esthétique du rappeur

Il est difficile d'identifier l'origine de l'acte créatif que constitue la scansion d'un texte de rap. Le processus qui peut y conduire consiste sans doute moins à mettre en musique des paroles qu'à mettre en texte une voix et un rythme – un rythme qui est en partie extérieur au sujet rappeur puisqu'il est généré par un autre artiste : le concepteur musical ou DJ. Le rappeur compose en effet son texte à partir d'un substrat musical qui lui est partiellement extérieur, même s'il a pu être associé à sa mise en place. Le patron rythmique qui peut constituer le point de départ du texte émane ainsi d'un sujet autre que celui qui compose les paroles. Le texte obtenu se caractérise d'ailleurs couramment par son manque d'intelligibilité, causé notamment par la puissance acoustique de la musique¹. De sorte que si ce texte existe partiellement en tant que tel – essentiellement comme configuration verbale animée par un rythme prosodique propre à mouvoir et à émouvoir – il faut bien admettre que son impact est alors au moins autant vocal que verbal, ce qui désigne un sujet esthétique caractérisé avant tout par son être corporel...

Quant à l'attitude affectée par le rappeur, elle est largement stylisée, théâtralisée, voire fictive. Cette dissociation, souvent volontairement confuse, entre l'« acteur » et le « personnage » pose également la question du sujet du discours, partagé entre l'individualité du rappeur et la collectivité que représente son « personnage »,

¹ Lisant ces lignes, Christian Béthune nous a fait remarquer que la compréhension était également perturbée par le déplacement des accents toniques, ainsi que par la dissociation de la phrase verbale et de la phrase musicale. Mais il s'agit toujours de remettre en question une communication centrée sur le niveau verbal.

caractéristique d'un groupe socio-culturel. Car le jeu entre la subjectivité propre de l'artiste et les stéréotypes qu'il manie est particulièrement complexe. Cela peut se schématiser en trois positions théoriques, diversement combinées dans la pratique : une position d'adhésion revendiquée à un champ stéréotypique², pour assurer l'identification à une collectivité artistique ou sociale ; une position de mise à distance virtuose ou ludique des propos tenus par rapport à soi, pour mettre sur le devant de la scène un talent individuel ; une position d'abandon de soi, difficile à analyser, mais particulièrement intéressante. Cette disparition partielle du sujet semble se caractériser surtout par une perte volontaire de contrôle de soi, ainsi que par un délire vocal et verbal, lui-même généré par une tension entre plusieurs forces rythmiques concurrentes.

Cette polyrythmie du rap doit sans aucun doute beaucoup à ses origines afro-américaines, marquées par des formes dialogales et syncopées. L'identité du sujet artistique, dans ce cadre culturel, semble complexe : irréductible à un individu particulier et à toute définition symbolique stable et régulière, puisque ce type de syncope musicale ne peut se définir que par la communication instinctive et ritualisée d'un mouvement du corps, dont le rythme dépend plus de l'énergie engagée par ce dernier et de la rapidité du tempo que d'un calcul ou d'une représentation mentale. D'où le caractère fondamentalement improvisé de ces pratiques culturelles, qui peuvent rendre perplexes des musiciens de tradition purement européenne, peinant à comprendre un rythme qui peut aller du ternaire au binaire, de manière toujours imprévisible et irrégulière³. Pour conclure provisoirement sur ce phénomène, disons que le sujet artistique se manifeste par son caractère collectif et d'abord corporel – la dimension imaginaire du rythme mental étant largement subordonnée à son inscription corporelle.

2 Nous avons développé cet aspect dans l'article « Le rap : de la mise en scène de stéréotypes à la jouissance du sujet », *Actes du 21^e Colloque d'Albi Langages et Significations : « Le stéréotype. Usages, formes et stratégies »* (Albi, 10, 11, 12, 13 juillet 2000). C.A.L.S. / C.P.S.T., 2001, pp. 249-259.

3 Christian Bellest et Lucien Malson (1987 : 11) remarquent avec beaucoup de pertinence : « le swing a souvent profité d'une division du temps qui n'a jamais pu être notée de manière entièrement satisfaisante. Le rythme du jazz, quand on l'écrit, apparaît, curieusement, sur la portée, soit en "croches régulières" soit en "croches pointées, doubles croches", soit en "trioletts". Or, lorsque ce rythme est interprété par les musiciens, il se donne comme tournant autour du "ternaire". (...) Ce phrasé "ternaire" semble efficace jusqu'au tempo 168 (168 noires à la minute). Au-delà de cette limite approximative, en tempo rapide, l'interprétation "ternaire" en tant que telle semble plus nuisible que favorable. En tempo vif, ou en tempo lent, lorsque sont requises de nombreuses doubles croches, le jazzman lui substitue un rythme "binarisé" évoluant vers deux croches plus ou moins égales. »

L'importance déterminante de la dimension corporelle dans les traditions afro-américaines peut contribuer à nous faire comprendre l'étroitesse des liens entre la religion, la musique, la danse et la transe, entre le chanté et le parlé. Notre volonté habituelle mais vaine de les dissocier est sans doute due au dualisme d'une culture séparant très volontiers le corps et l'esprit.

Dans la série de pratiques culturelles que nous venons de rapprocher, nous en retiendrons deux, dont la comparaison problématique pourra néanmoins nous aider à situer la nature fondamentale du rap : la musique et la transe – ce qui constitue d'ailleurs le titre d'un ouvrage de Gilbert Rouget (1980) qui nous servira de référence en la matière.

2. Le rap : transe ou théâtralisation outrée ?

Gilbert Rouget remarque à la fois les enracinements culturels de la transe mais aussi son universalité – qui correspond selon lui à sa composante psychophysiologique. Il observe en effet des caractéristiques communes à toute personne en transe :

- 1) elle n'est pas dans son état habituel ;
- 2) sa relation avec le monde qui l'entoure est perturbée ;
- 3) elle est en proie à certains troubles neurophysiologiques ;
- 4) ses facultés sont – réellement ou imaginativement – accrues ;
- 5) cet accroissement se manifeste par des actions ou des conduites observables du dehors (Rouget, 1980 : 40).

Complétons cet ensemble de traits caractéristiques – encore trop généraux pour être vraiment opératoires – par une observation qui a fondé sa réflexion et déterminé la nôtre : la transe est toujours liée à une surstimulation sensorielle plus ou moins marquée – bruits, musique, odeurs, agitation – , l'extase est au contraire liée le plus souvent à une privation sensorielle (*op. cit.* : 35).

Il précise même que la transe « est très fréquemment et très étroitement liée » à la musique (*op. cit.* : 37). Mais il faut nous intéresser plus spécifiquement à la transe de

possession⁴, que Rouget oppose au chamanisme⁵, pour trouver une pratique qui puisse évoquer le rap.

Il commence par distinguer deux catégories de personnes, celles dont l'activité est expressément et exclusivement de faire de la musique, que l'on pourrait appeler les préposés à la musique et que nous appellerons les musiciens, et celles dont l'activité n'est qu'épisodiquement, ou accessoirement, ou secondairement d'en faire et que nous appellerons, pour les distinguer des premières, les musiquants (*op. cit.* : 155).

Or « l'entrée en transe se fait au son d'une musique [...] faite *par les autres* et non par eux-mêmes » (*op. cit.* : 159). Cela revient à dire que « le possédé n'[est] ni musicien, ni musiquant, mais musiqué » (*op. cit.* : 165), ce qui correspond en effet assez bien à notre définition du rap, si ce n'est que le rappeur est musicien en plus d'être musiqué, c'est-à-dire qu'il ne se contente pas de danser ou de réagir par son corps. Mais Rouget ne prétend pas décrire autre chose qu'une tendance et il nuance fortement sa pensée sur ce point :

En règle générale, donc, le possédé n'est pas musiquant. Cela ne signifie cependant pas qu'il soit nécessairement muet. [...] le cri fait souvent partie de la conduite de transe (*op. cit.* : 165).

En écoutant des enregistrements de sermons mi-parlés mi-chantés par certains pasteurs afro-américains suscitant justement la transe chez quelques fidèles⁶, nous pourrions nous demander si le rap, de la même manière, ne serait pas le fait d'un sujet non seulement « musiqué », mais aussi « musicien » conduisant une partie de son auditoire à la transe. Il est néanmoins assez facile d'objecter que ni le rappeur ni l'auditeur de rap, à notre connaissance, ne présente ces signes distinctifs de la transe proprement dite : perte de conscience, hallucinations et oubli total de ce qui s'est passé, notamment. Faudrait-il alors

4 La transe de possession est littéralement diabolisée dans la plupart des cultures européennes, où elle ne peut faire l'objet que d'un exorcisme...

5 « La différence entre transe chamanique et transe de possession apparaît ainsi comme triplement marquée : la première est un voyage de l'homme chez les esprits, la seconde est une visite d'un esprit (ou d'une divinité) chez les hommes ; dans la première le sujet en transe maîtrise l'esprit qui s'incarne en lui, dans la seconde c'est l'inverse ; enfin la première est une transe volontaire, la seconde une transe involontaire. » (Rouget, 1980 : 52)

6 Deux exemples particulièrement saisissants : le sermon de la Révérende Audrey F. Bronson (enregistrement de Jean Schwarz, 1978) placé dans le premier CD du coffret *Les Voix du monde*, ainsi que le sermon du Révérend A. W. Nix (enregistrement de 1927) reproduit dans le CD qui accompagne l'ouvrage *Le Gospel afro-américain*.

ne voir dans le rap que des phénomènes relevant d'une forme de théâtralité au sens le plus large ? Le rappeur met en effet en jeu son corps, mimant vocalement un être plus ou moins distinct de son être habituel. Il y a ainsi une perte momentanée d'identité ou un dédoublement sur le plan vocal et verbal. Tout cela s'effectuant dans le cadre d'une ritualisation, d'une mise en scène justifiant une tendance à la stylisation : avec simplification et grossissement...

Cependant le simple recours à la théâtralité ne suffit pas à comprendre une activité artistique caractérisée par une altération très marquée de l'identité du sujet. Un acteur s'attache activement à représenter un personnage d'emblée radicalement autre mais d'une manière très consciente, calculée ; un rappeur subit une altération partielle et progressive – au cours de sa formation artistique – de son identité vocale et discursive. Il ne *représente* pas : il *est* quelqu'un d'autre en rappant. Il semble donc bien y avoir un lien au moins potentiel entre, d'une part, la transe au sens le plus large et, d'autre part, les improvisations musicales et orales de la culture afro-américaines, le rap en particulier.

Ce dernier semble en effet s'apparenter par trois caractéristique à la transe de possession. Première caractéristique : l'identification rythmique ritualisée⁷ qui amorce la créativité orale des rappeurs en altérant leur identité vocale et verbale, qui se reconstitue ainsi autour d'une conscience rythmique externe. Rouget remarque précisément la fonction importante des « devises musicales, liées à l'aspect identificatoire de la transe » et qui jouent « un rôle important dans son déclenchement » (*op. cit.* : 196). Deuxième caractéristique : une passivité partielle – le rappeur est à la fois « musiqué » et « musicien » –, autrement dit une certaine neutralisation de la volonté et du contrôle de soi, à la faveur d'une immobilisation du rythme dans le cyclique. Troisième caractéristique : la frénésie qui s'empare du flux verbal et vocal, abandonné à des effets de polyrythmie.

7 L'identification se fait à un dieu, à un esprit, à un défunt dans la transe de possession proprement dite ; à un personnage fictif ou à un style musical dans le rap.

3. Identification rythmique et altération de l'identité du sujet : les « devises musicales »

Dans la mesure où le sujet est artiste, il est déjà délivré de son vouloir individuel, il est devenu une sorte de médium grâce auquel le seul Sujet vraiment existant fête sa rédemption dans l'apparence. (Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, § 5)

Gilbert Rouget a en effet identifié ce qu'il nomme des « devises musicales » propres à déclencher la transe dans la mesure où elles induisent une identification du sujet avec celui qu'il va incarner. Dans le rap, il semble que ce rôle soit assumé par un échantillon musical mis en boucle et assorti de références orales au groupe. Il est possible d'en retrouver la trace sous diverses formes : dans la première plage de la plupart des albums, dans les refrains voire dans le « beat » qui constitue la base rythmique des textes.

L'introduction semble en effet être un lieu commun des albums de rap, même si elle n'est pas toujours désignée ainsi⁸. Il ne s'agit pas seulement de ménager, pour l'auditeur, un effet d'ouverture et de l'accoutumer à un cadre esthétique – rôle qu'assume également l'introduction de chaque morceau. Il s'agit surtout d'instituer ou de réactiver une identité artistique propre, différente de l'identité habituelle même si elle en dérive. Les rappeurs évoquent éventuellement leur origine réelle, géographique par exemple – en insistant en particulier sur le nom de code du département – mais l'introduction semble mettre en scène une métamorphose. Au-delà de l'originalité qu'ils revendiquent, il est souvent question d'un retour – alors même que l'album précédent date parfois d'un an à peine –, par exemple sous les fracas d'une musique de film hollywoodien ou sous le charme litannique d'un leitmotiv obsédant tel que celui qui ouvre le premier album du groupe Ärsenik : « on sait qu'un gars à la hauteur c'est rare comme une pute à son compte ». Leur rap « macabre » est d'ailleurs souvent sous le signe du vampirisme, évoquant ainsi l'éveil de l'autre qui sommeille en nous. Mais un autre rappeur, Busta Flex, illustre tout aussi clairement la conscience de cette identité altérée dans « Un pour la basse »⁹ : « Vers minuit à Lognebou¹⁰, on se transforme en lougarap ». Même idée, enfin, dans l'introduction de l'album *De la Planète Mars* du groupe IAM, intitulée « Pharaon

8 Parmi les variantes, citons l'introduction du premier album du groupe IAM (*.. de la Planète Mars*, Labelle Noir / Virgin, 1991) : « Pharaon revient ».

9 Album *Busta Flex* (Warner, 1998).

10 Verlan de « Boulogne ».

revient »... Mais cette métamorphose est réversible, d'où peut-être le besoin d'une clôture symétrique, souvent dénommée « outro » : une sorte de générique de fin.

Le refrain peut s'apparenter également à une « devise musicale » dans la mesure où il constitue souvent la matrice rythmique et symbolique du texte. Il fédère généralement des thématiques très éclatées, comme s'il inspirait tout un tissu d'associations libres. Mais il institue surtout un cadre rythmique dans lequel le texte va se déployer, les différents rappers du groupe adoptant cette identité prosodique, collective et en partie externe. Citons par exemple l'une des phrases du refrain de « Qu'est-ce qu'on attend »¹¹ du groupe NTM (les syllabes accentuées par la scansion sont en gras) :

« **Mais qu'est-ce... Mais qu'est-ce qu'on attend pour fout(re) le feu... [...]** ».

Le caractère précipité des deux dernières syllabes accentuées – avec en outre un effet de syncope musicale – provoque un léger déséquilibre rythmique et un glissement alternatif du binaire au ternaire¹², ainsi qu'une tendance plus générale à la précipitation en fin de segments : une tendance qui marque tout le texte... et qui rappelle une remarque de Gilbert Rouget :

Si les données dont on dispose ne suffisent pas pour être en droit d'affirmer que les brisures de rythme constituent un des universaux de la musique de possession, le fait est néanmoins qu'il s'agit là d'un caractère très fréquent [...]. En revanche, il semble bien qu'on puisse considérer qu'un autre fait de rythme, l'accélération du tempo, est utilisé universellement pour déclencher la transe. (*op. cit.* : 127)

Mais le refrain est lui-même coulé dans une autre matrice rythmique : celle que constitue le « beat », autrement dit la citation musicale répétée en boucle afin de constituer un cycle rythmique par rapport auquel la scansion peut se placer. C'est sans doute la puissance des basses et la vigueur percussive de ce beat qui va constituer l'élément le plus déterminant pour amorcer une altération de l'identité du rappeur, dont la conscience rythmique se laisse envahir par cette impulsion extérieure, au point que nous pouvons considérer que le sujet est hors de lui. Cela nous conduit à nuancer le jugement de Richard Shusterman (1991 : 184 *sqq.*) qui voit dans le rap une posture post-moderne : ce

11 Album *Paris sous les bombes* (EPIC, 1995).

12 Car l'alternance " binaire " entre syllabes accentuées et non- accentuées correspond musicalement à un rythme ternaire dans la mesure où la durée de la syllabe accentuée est généralement doublée (rythme noire- croche)

n'est pas seulement le sujet qui altère la citation mais plutôt la citation qui altère le sujet en déterminant l'émergence du texte.

4. Immobilisation rythmique et perte du contrôle de soi

Soit par l'effet du breuvage narcotique, soit à l'approche puissante du printemps qui émeut de désir la nature entière, on voit s'éveiller ces émotions dionysiaques qui en s'intensifiant amènent le sujet à perdre toute conscience de soi. (Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, § 1)

Le texte de rap s'inscrit donc généralement par rapport à un support rythmique stabilisé, constitué par l'échantillon musical mis en boucle. Ce procédé renforce le caractère essentiellement « cyclique » ou « circulaire » des musiques afro-américaines évoqué par Christian Béthune (2003 : 76). Il précise¹³ qu'il entend par circularité :

- 1) la permanence dans le rap de ce que Guy-Claude Balmir appelle – dans son ouvrage *Du Chant au Poème* – “ l'antiphonation nègre ”, c'est-à-dire la structure *call and response* présente dans de nombreux raps qui engendrent un effet d'alternance circulaire en continuité avec toute la musique afro-américaine.

Mais surtout

- 2) [...] le déplacement d'un accent à l'intérieur d'un rythme de base carré, avec un décalage progressif jusqu'à revenir au point de départ.

Ce phénomène – fondamental – constitue donc « une autre progression rythmique », également cyclique à l'échelle, selon Béthune, d'un groupe de quatre mesures par exemple, mais aussi, selon nous, à l'intérieur même d'une mesure, si l'on prête attention à l'inscription d'un rythme ternaire dans la pulsation binaire. Ainsi, dans le rap comme dans le funk, une mesure de quatre temps binaire est souvent altérée par un découpage virtuel en cinq temps ternaires¹⁴ ou plus rarement en trois temps ternaires¹⁵, avec des interférences entre les deux systèmes accentuels qui ne se retrouvent en phase qu'au

13 Dans une lettre.

14 C'est très sensible dans certains enregistrements de James Brown (par exemple dans le célèbre album *Sex Machine*, Polygram, 1970), de Maceo Parker (dans « Chameleon », dans l'album *Maceo*, Minor Music, 1994) ou de Public Enemy (nous songeons en particulier à la scansion de Chuck D dans « Welcome To The Terrordrome » et à celle de Flavor Flav dans « Can't Do Nuttin' For Ya Man », dans l'album *Fear Of A Black Planet*, CBS Records, 1990).

15 C'est le cas de la scansion lancinante de Kool Shen dans « That's My People » (*NTM*, Sony Music, 1998).

début de la mesure, produisant ainsi une sensation de circularité saccadée d'autant plus forte qu'elle est asymétrique, avec une succession d'accélération et de décélération provoquées par les brisures rythmiques.

En considérant, avec Christian Béthune, l'échelle de plusieurs mesures à l'intérieur de laquelle se manifeste une circularité de plus grande ampleur, nous pouvons peut-être mieux comprendre la notion de *break* qui fonde l'émergence du rap. Il s'agit d'une immobilisation de la progression rythmique d'un morceau de funk, lorsque ne subsiste plus que l'élément percussif et lorsque la circularité seconde est suspendue par la répétition de la même mesure musicale. Les premiers *DJ* précurseurs du rap avaient remarqué la frénésie des danseurs à ce moment particulier des morceaux qu'ils jouaient, comme si cette rupture répétée de la linéarité et ce retour perpétuel au point de départ induisaient un "décrochage" partiel de l'état de conscience habituel, d'une manière presque hypnotique. D'où leur idée de répéter indéfiniment ce *break*, mais aussi d'encourager oralement les danseurs, dans une première forme de rap qui n'est pas sans évoquer certaines pratiques de transe¹⁶.

Le mouvement des *break-dancers* semblait en effet leur échapper, comme si leur corps avait été aliéné à des impulsions électriques – l'un des styles se nomme *electric-boogie* –, voire mécanisé, d'où la thématique du robot, présente dans les premières formes de musique électronique qui inspireront plus tard la techno¹⁷, mais aussi dans le rap à ses débuts¹⁸. C'est en tout cas l'impression de perte de contrôle de soi, de passivité, qui préside à l'émergence de la culture hip-hop, vouée un peu plus tard à véhiculer un message social, ce qui n'est d'ailleurs pas incompatible avec notre représentation du rappeur comme *medium*, puisqu'il peut être considéré comme objet par rapport au rythme qu'il reçoit du *DJ* mais aussi par rapport à la voix collective qu'il reçoit de son

16 Si les premières formes de rap évoquent souvent la transe dans leur frénésie, certains précurseurs (Gil Scott-Heron ou le groupe The Last Poets) évoquent davantage ce que Gilbert Rouget considère comme l'autre versant des états altérés de conscience, avec l'apparence d'une méditation quasi mystique, proche d'une attitude extatique. On retrouve peut-être la même bipolarité dans le jazz, entre les débordements d'un Charlie Parker et l'introspection d'un John Coltrane. Quant à la religiosité potentielle du rap (il existe d'ailleurs une forme de gospel rap) elle est due au fait qu'« il trouve en partie ses origines dans la scansion sermonnée des prédicateurs afro-américains » (Martin, 98 : 100). Cf. aussi Lapassade et Rousselot (96 : 68-72).

17 Citons notamment le groupe allemand Kraftwerk (« The Robots », dans l'album *The Man Machine*, 1978).

18 Nous faisons référence à la narration émanant d'un expressionnisme rythmique saisissant dans le célèbre « Rock It », du jazzman Herbie Hancock (1983), ayant par là contribué à l'histoire du hip-hop.

environnement social, tout en accédant au statut de sujet par rapport à son public. Car, comme le *break-dancer*, le rappeur est "possédé " par l'influx rythmique qui l'assiège et s'il peut s'y inscrire comme sujet, c'est parce qu'il a d'abord accepté d'y être inscrit comme objet.

5. La polyrythmie : vers l'autonomie du flux verbal et vocal

Il semble dans ces fêtes grecques qu'un trait sentimental de la nature se révèle et qu'elle soupire de se voir morcelée en individus. Dans le dithyrambe dionysiaque, l'homme est porté au paroxysme de ses facultés symboliques ; l'émotion inouïe qui exige de s'exprimer, c'est l'identification au génie de l'espèce, voire à la nature elle-même. (Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, § 2)

On distingue souvent les trois postures esthétiques que sont le classique, le moderne et le post-moderne en les caractérisant respectivement par l'adhésion à un code donné, sa transgression et son utilisation distanciée¹⁹. Ces trois postures ont ceci en commun qu'elles supposent d'une part un sujet artistique conscient du code par rapport auquel il se positionne – du moins en ce qui concerne les deux dernières postures – , d'autre part l'unicité et l'unité du code considéré. Il en va tout autrement si l'on considère un sujet artistique qui s'abandonne au moins partiellement à la tension créatrice générée par la concurrence simultanée de plusieurs cohérences rythmiques²⁰.

Nous avons déjà décrit sommairement, avec l'aide précieuse de Christian Béthune (*op. cit.* : 74-76), le jeu polyrythmique qui caractérise le rap comme les genres qui l'ont précédé : cette sensation qu'une roue tourne parce qu'un mouvement rythmique second se décale progressivement à l'intérieur d'un mouvement de base. Nous avons dit que le *DJ* qui isolait et répétait un échantillon musical immobilisait ainsi partiellement ce mouvement. C'est justement le rappeur – ou le danseur – qui, après avoir subi la tension

19 Par exemple Umberto Eco (*Apostille au Nom de la rose*) : « L'avant- garde détruit le passé, elle le défigure [...]. Et puis [...] après avoir détruit la figure, elle l'annule, elle en arrive à l'abstrait, à l'informel. [...] Mais vient un moment où l'avant- garde (le moderne) ne peut pas aller plus loin, parce que désormais elle a produit un métalangage qui parle de ses impossibles textes (l'art conceptuel). La réponse post- moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, d'une façon non innocente. »

20 Ou discursives. Mais nous nous bornerons ici à exposer sommairement l'aspect le plus spécifique que constitue la polyrythmie.

générée par cette immobilisation rythmique forcée et artificielle, libère²¹ une énergie rythmique qui lui permet de reconstituer, par le rythme décalé de son texte et de sa scansion et dans l'espace rythmique instauré par le *break*, la polyrythmie qu'il entend virtuellement – du fait d'une imprégnation culturelle²² – ou réellement dans la « superposition des échantillons (*layering*), par exemple dans les meilleurs albums de Public Enemy »²³. Mais dans ce dernier cas, il faut préciser que la polyrythmie n'est guère audible que par une oreille accoutumée²⁴, à cause de l'effet de brouillage provoqué par le nombre parfois très élevé des pistes superposées : parfois jusqu'à soixante-dix pour le groupe que nous venons de citer...

Ainsi tout se passe comme si la secousse provoquée par la discontinuité du rythme libérait d'un coup un flux trop longtemps retenu, dont l'écoulement chaotique échappe partiellement au contrôle du sujet²⁵. A ce moment-là, l'improvisation débridée du rappeur peut être comparée à celle d'un musicien de jazz ou de funk, porté par le flux rythmique, écoutant ce qu'il se découvre avoir joué au lieu de planifier ce qu'il jouera à l'instant suivant. D'ailleurs, la pratique du *freestyle* n'est pas sans évoquer ce qui se passe dans le jazz : à la fin des concerts et sur certains albums, les rappeurs se livrent à tour de rôle²⁶ à une joute d'improvisations, laissant se déchaîner leur inventivité vocale et verbale.

Vocale et verbale, car la tension polyrythmique qu'ils s'attachent à générer concerne tout autant le rythme prosodique que le rythme musical. En effet, la notion de polyrythmie s'applique non seulement aux musiques mais aussi aux textes de rap. Nous songeons

21 Tout se passe comme si la secousse provoquée par la discontinuité du rythme libérait d'un coup un flux trop longtemps retenu.

22 ... qui inspire par exemple la remarque naïve, sinon raciste, selon laquelle les Noirs auraient « le rythme dans la peau ».

23 Lettre de Christian Béthune déjà citée.

24 Sur le modèle du « crible phonologique » de Troubetzkoy, peut-être faudrait-il parler d'un « crible rythmologique » – dont la prise de conscience peut d'ailleurs sembler déterminante pour permettre une bonne *entente* d'un rythme culturel à l'autre...

25 Cette impression d'écoulement d'un flux oral trop longtemps retenu est à son paroxysme dans un rap caractéristique du conditionnement identitaire que nous évoquions à propos des introductions d'albums : « Lost At Birth » de Public Enemy (album *Apocalypse 91... The Enemy Strikes Black*, Def Jam, 1991). Le rap se libère, après deux minutes trente de mise en scène sonore de la quintessence du stress urbain voire de la panique, avec la lancinante sirène qui signe le son inimitable du groupe.

26 Le chapitre « Ring Shout », que Christian Béthune a ajouté à la nouvelle édition de son livre *Le rap, une esthétique hors la loi*, montre bien l'importance de cette pratique dont la culture hip-hop a hérité.

ainsi à une progression rythmique ressentie comme un glissement d'avant en arrière lorsque deux systèmes accentuels – induits par exemple par deux champs paronymiques concurrents – alternent de manière syncopée et irrégulière. C'est particulièrement sensible dans cet extrait de « Quelques gouttes suffisent » du groupe Ärsenik²⁷ (les syllabes accentuées par la scansion sont en gras), véritable *scratch* verbal, va-et-vient frénétique entre deux pôles paronymiques, jusqu'à ce qu'une formule apaisée détende enfin la tension rythmique, comme si un DJ lâchait finalement le vinyle, se remettant alors à tourner sans heurt²⁸ :

Claque ton clan claque des seuf²⁹ / Un black neuf mil-li un clic-clac / Une flaque / Ta clique en si-mi-li craque / Braque les spots Bil-ly Sur moi et mes potes / Illico raque pour mes tracks³⁰ mes dé-lits / Black machiavélique mac³¹ / Lino attaque / Allume un cierge pour ses ennemis / Les vrais amis s'font rares comme les pucelles Rue Saint-Denis

Une telle configuration textuelle renforce la problématique de l'action du sujet sur son texte. Faut-il considérer qu'un tel texte est simplement l'effet indirect du rythme musical et d'un rythme vocal culturellement prégnant ou, au contraire, qu'il manifeste la toute puissance du sujet qui l'a écrit pour programmer des effets rythmiques relayant ou concurrençant ceux du *DJ* ? Ne faut-il pas voir plutôt dans l'efficacité polyrythmique d'un tel texte l'assomption euphorique, dans son rythme, du rythme de l'autre : dans sa parole, celle de l'autre qui parle en lui ?

Nous n'avons fait qu'esquisser quelques hypothèses et envisager la possibilité qu'un sujet artistique puisse se constituer à partir de l'expérience d'une perte de soi, en se faisant l'objet des rythmes qui le traversent. Il resterait à étudier de manière plus systématique³² les configurations polyrythmiques des textes de rap comme modes d'inscription d'une altérité rythmique dans ces textes.

27 Album *Quelques gouttes suffisent*, Delabel, 1998.

28 L'imitation vocale du scratching prend parfois plus directement la forme de l'*human beat box*, boîte à rythme humaine, dont Rahzel, du groupe The Roots, est peut-être l'exemple le plus illustre (album *Make The Music 2000*, MCA, 1999).

29 « Fesses » (verlan).

30 « Pistes d'un disque » (anglais).

31 « Souteneur » ou plus généralement « un dur ».

32 Selon une suggestion de Jacques Fontanille.

BIBLIOGRAPHIE

- BELLEST, C. & MALSON, L. (1987) *Le Jazz* , P.U.F.
- BETHUNE, C. (2003) *Le Rap. Une esthétique hors la loi* , Autrement.
- ECO, U. (1985) *Apostille au Nom de la rose* , Grasset.
- LAPASSADE, G. (1990) *La Transe* , P.U.F.
- LAPASSADE, G & ROUSSELOT, P. (1996) *Le Rap ou la fureur de dire* , Loris Talmart.
- MARTIN, D.-C. (1998) *Le Gospel afro-américain. Des spirituals au rap religieux* , Cité de la musique / Actes Sud.
- ROUGET, G. (1980) *La Musique et la Transe* , Gallimard.
- SHUSTERMAN, R. (1991) *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Minuit.
- ZEMP, H. (coordination) (1996) *Les Voix du monde. Une anthologie des expressions vocales*, Le Chant du Monde, collection du C.N.R.S. et du Musée de l'Homme (distribution par Harmonia Mundi).

Tous les droits, en particulier le droit à la reproduction et à la diffusion de même qu'à la traduction, sont réservés. Aucune partie de l'ouvrage ne doit être ni reproduite et sous aucune forme (photocopie, microfilm ou autres procédés) ni modifiée, diffusée ou propagée par l'emploi d'un système électronique, sans l'autorisation écrite du détenteur des droits.